



ACHIM SZEPANSKI 2023-02-12

ERSTE NOTIZEN ZUR ULTRABLACK OF MUSIC TOUR VON MILLE PLATEAUX (ULTRABLACK IST DAS PERFEKTE VERBRECHEN AN DER DIGITALEN MUSIK)

NONMUSIC BAUDRILLARD, CLICKS & CUTS, DIGITAL, GLITCH, MILLE PLATEAUX, PORNO-MUSIK, SCHWARZ, SIMULATION, ULTRABLACK OF MUSIC

Click & Glitch

Mit Deleuze oder Boulez können wir vom Rhythmus im Sinne einer transversalen Disjunktion oder einer nicht-periodischen geklickten Musik sprechen. Wenn wir ein Stück hören, hören wir immer auch andere Dinge, die Deleuze als Kräfte, Dauer, Empfindung und Leichtigkeit beschreibt, je nachdem wie Tempi, Rhythmus und Klang variiert werden. Für heterogene Zeitlichkeiten und räumliche Komponenten, die sich in einem Track überlagern und koexistieren, eröffnet der Click in seiner unbesiegbaren Evidenz verschiedene Möglichkeiten, weiterzugehen, da das Signal kurz und ohne kontextuellen Bezug ist, also keine erinnerbare Assoziation erfordert.

Glitch-Musik zeichnet sich in der Regel durch eine Transformation von Klangartefakten aus, die durch Fehlfunktionen digitaler Technologien – einer Fehlfunktion von elektrischen Sicherungen aufgrund einer Spannungsänderung – entstehen, wie z. B. durch Bugs, Abstürze, Systemfehler, Hardware-Rauschen, CD-Skipping und digitale Verzerrungen. Dark Glitch ist das Nicht-Signal, das nicht benutzt wird, um den Click als eine Quasi-Ursache des Überschusses für eine erfolgreiche Zielsetzung zu kapitalisieren, sondern um das nicht-erfolgreiche Schwimmen im Rauschen der Nicht-Musik zu konformieren.

Es sind die Simulakren, die die Abwesenheit der Wahrheit verbergen sollen. Doch die Abwesenheit selbst kann nicht artikuliert werden. Diese Unartikulierbarkeit definiert die Grenze zwischen der Hyperrealität und dem Glitch, einem Fehler im Code, der aufgrund seiner Vergänglichkeit irreparabel ist. Die Funktion des Glitchs ist die Unterbrechung, konkret eine

digitale Repräsentation so zu unterbrechen, dass ihre Simulation des Analogen nicht länger verdeckt bleiben kann. Der Glitch unterbricht den Code nicht, indem er den digitalen Solipsismus aufhebt, sondern indem er ihn hervorhebt. Der Glitch deckt die Exstatik der Simulation als Simulation auf. Ein Glitch ist keine gewöhnliche Fehlfunktion aufgrund eines Fehlers von außen, sondern ein Ausrutschen des Systems aufgrund einer internen Veränderung. Der Glitch kann ein System von innen heraus zum Zusammenbruch bringen, wodurch erst deutlich wird, dass es sich wirklich um ein System handelt. Einerseits verhindert der Glitch den Fortschritt, weil er die beabsichtigte Entwicklung unterbricht (Anti-Finalität) und andererseits ermöglicht er eine unbeabsichtigte Entwicklung, die zu neuen Möglichkeiten führt, die die akzeptierten Spielregeln missachten. Der Glitch offenbart nicht die wahre Funktionalität des Computers, vielmehr zeigt er die gespenstische Konventionalität der Formen an, mit denen digitale Räume organisiert werden. Der Glitch stellt die Funktionalität des Codes in Frage, aber er zerstört nicht den Code, sondern die vom Code erzeugte hyperreale Welt wird als Simulakrum entlarvt, das sich in Nichts auflöst. Dies ist eine andere Art von Nihilismus als die "Neutralisierung des Systems" (Baudrillard). Der Glitch fordert nicht zum Widerstand auf, denn Widerstand impliziert eine aktive Beteiligung, wohingegen der Glitch nicht geschaffen oder produziert wird; er wird ausgelöst. Man hat keine Kontrolle über das Auftreten einer Störung, vielmehr entsteht er in den aleatorischen Bewegungen des Codes selbst. Und so existiert der Glitch auf einer geisterhaften Ebene zwischen Schein und Hyperrealität. Als Geist, der in seiner Opazität unterbricht, um die Stille oder das Geräusch zu fordern, wird der Glitch „weird", er wird zum Horror oder zum „Ding an sich", das sich der Einsichtigkeit durch ein Subjekt versperrt. Allerdings sind die Medienobjekte, die heute den übernatürlichen Horror bevölkern, nicht kaputt, sie funktionieren sogar ziemlich gut, oft vielleicht zu gut.

Porno-Musik

Daher könnte man in Abwandlung eines Baudrillard-Zitat schreiben: Die Musikindustrie berieselt und erregt das erregte und zugleich erschöpfte Nervensystem, lässt die Menschen hören, bis sie selbst immer mehr und immer öfter hören wollen, und sie würden eigentlich gerne noch viel mehr hören. Das bedeutet nicht, dass sie einen Geschmack haben oder an den Sinn der Musik glauben – im Gegenteil, es drückt ein boulimisches Verlangen nach Hören aus: Das Musiksystem wird gefräßig und exkrementell verschlungen und verdaut. Man entledigt sich seiner durch einen Exzess (nicht durch Ablehnung, sondern durch eine Verdauungsstörung) – das ganze System wird in einen riesigen weißen Musikbauch verwandelt.Der Musik-Porno, seine gespenstische Atmosphäre. entsteht aus der Ultrahörbarkeit von toter Musik (der melodische und harmonische Plunder) und lässt die Sexualität jeder anderen Musik als überflüssig erscheinen. Nehmen wir zum Beispiel Baudrillards Argumente über die Pornographie, insbesondere das sogenannte vaginale Zyklorama, durch das japanische Arbeiter ihre Nase bis zu den Augäpfeln in die Vagina der Frau zu stecken versuchen, um besser sehen zu können. Für Baudrillard geht es hier darum, die Verführung und die Distanz zu entfernen, um das „Ding an sich" zu sehen, das es aber gar nicht gibt. Dies ist der Grund für die endlose Untersuchung der weiblichen Genitalien. Wie Baudrillard sagt: Wenn das Obszöne eine Sache der endlosen Repräsentation und nicht des Sex ist, dann muss selbst noch das Innere des Körpers und der Eingeweide erforscht werden. Und

wenn das Obszöne der heutigen Müll-Musik eine Sache der endlosen Proliferation ist, dann geht die Suche nach einer lebendigen Weirdness in der Musik immer weiter.

Das bedeutet zunächst, dass der Retro-Modus in der Musik allgegenwärtig geworden ist. „Die Zukunft existiert nicht mehr, wenn sie nicht als Rekonfiguration der Vergangenheit existiert; die Geister der Vergangenheit suchen die Gegenwart in Form von Remixen, Fortsetzungen und Remakes heim. Das Neue hat fast keine Bedeutung mehr. Hyperstimulation und Wiederholung beseitigen bereits die Möglichkeit des Endes. Es ist die reine Wiederholung ohne Unterschied; das Nichts des Simulakras“ (Alessandro Sbordoni).

Zwar gab es von Anfang an modisch bedingte Retro-Tendenzen im Pop, aber eine Zeit lang, bis in die 1990er Jahre hinein, so Mark Fisher, konnte man “Retro” von der so genannten zeitgenössischen Musik unterscheiden, die die Stimmungen einer Epoche einfängt. Heute werden alle Retrostile als zeitgenössisch verkauft, eben weil es keine wirklich zeitgenössischen Alternativen gibt. Das ist wirklich unheimlich. Der Retro-Modus ist also zum Standard geworden, d. h. Stile, Moden und Gegenstände, die retro sind, werden als zeitgenössische Produkte verkauft, gerade weil die wirkliche Innovation nicht mehr in der Gegenwart stattfindet. Wenn alles retro ist, ist es zum einen sinnlos, bestimmte Phänomene als retro zu bezeichnen, zum anderen ist nichts mehr retro. Die Zeit wird weiß.

Fisher behauptet aber auch, dass für eine Situation, in der nichts passiert, plötzlich wieder alles möglich ist. Aber verhält es sich nicht eher so, wie Alessandro Sbordoni schreibt: „Nicht ist mehr möglich, weil nichts mehr unmöglich ist.“ Und Baudrillard schließt an: „Die Apokalypse ist vorbei, sie ist heute die Präzession des Neutralen, der Formen des Neutralen und der Gleichgültigkeit.“ Baudrillard zirkuliert zwischen dem passiven Nihilismus und dem vollständigen Nihilismus. Der passive Nihilismus bezieht sich auf die Sinnlosigkeit des Systems, die Simulakren, die den Sinn simulieren, und die Neutralisierung der Zeichen. Jedoch ist der vollständige Nihilismus die letzte Stufe des Nihilismus, in der man kein Nihilist mehr ist, weil der Nihilismus selbst seinen Sinn verloren hat. Das ist die Situation, zu der der digitale Solipsismus führt, die Überproduktion von Wahrheit in Form von Simulakren, die die Tatsache verschleiern, dass es keine gibt. Der Wille zur Wahrheit schaltet seinen Hyperantrieb ein und produziert das Reale über das Reale hinaus, um seinen Mangel an Realität zu kompensieren.

Musik und Zeit

Wir sind nah an Heinrich Kleists Vorschlag, dass der Puppenspieler, um kraftvolle Rhythmen zu produzieren, selbst zum Automaten werden muss, insofern ein Maschinist sich in die Emphase der Maschine verlagern muss, wobei die Emphase hier mit einer neuen Attraktion ausgestattet ist, die mit dem Folgenden korreliert: Wenn Nicht-Frequenzpolitiker der Uhr zuhören, hören sie “tic – toc – fuck the clock” statt “tik – tik”, weil sie wissen, dass der Takt oder das Metrum betont werden muss: das Verhältnis zwischen der unterschiedlichen Geschwindigkeit der Wellen und den Maxima der Intensität oder dem zeitlosen Grad der unterschiedlichen Wellen konstituiert eine Dispersion, die nicht gemessen werden kann. Außerhalb des Clockban ist Nicht-Frequenz-Politik die Superspur, ist das Aufspüren der immanenten Rhythmik des Rhythmus im Hören-im-

Rhythmu, ist es “flow an sich” oder das Quantum, weil die Generatoren der Nicht-Frequenz-Politik immer den Takt des signifikanten “ding ding ding ding” überspannen. Die Beziehung zwischen der unterschiedlichen Geschwindigkeit der Wellen und den Maxima der Intensität (oder dem zeitlosen Grad der unterschiedlichen Wellen) beinhaltet eine Streuung. Dies ist ein Axiom der Rhythmight, das bedeutet, dass die philosophische Unterscheidung zwischen theoretischen und praktischen Aspekten des Denkens ihre Kraft verloren hat. Die theoretische Praxis der Musik, die neue Oraxiome erfindet, benutzt zum Beispiel als ihr Material die Sample-Politik, die zwischen einem tatsächlichen Pool von Samples und der Fähigkeit, neue Samples zu erzeugen, oszilliert.

Unsichtbarkeit

Anonym, dunkel, schwarz, verborgen, verdeckt, verschlüsselt, undurchsichtig, verdeckt, unverständlich. Die Konzepte der Unsichtbarkeit arbeiten gegen die Kriege des Scheins. “Der Sichtbarkeit entfliehen. Verwandle die Anonymität in eine offensive Position” (Das unsichtbare Komitee). Wir kommen auch auf die Politik von Deleuze-Guattari zurück: der Nomade, der Fremde, der in einer kleinen Sprache spricht, der Nicht-Musiker, der zwischen den Ländern gefangen ist. Ultrackblackness erfordert den radikalen Angriff auf die Obszönität.

Die Hyperrealität, in der die Verführung keinen Platz hat, überdehnt das Sichtbare und produziert Obszönität, die für ein Maximum an Sichtbarkeit steht. Sichtbarer als das Sichtbare, das ist Obszönität. Dagegen wird im Abgrund das Geheimnis bewahrt, das wiederum unsichtbarer als das Unsichtbare ist. Es geht in der Verführung um das abgründige Spiel von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, das Sichtbares und Unsichtbares hervorrufen kann, wbei es keine Instanz gibt, die den Abgrund positiv als Geheimnis oder negativ als Obszönität produziert.

Das Außen

Ultraback ist nicht das Gegenteil der schwarzen radikalen Tradition, sondern ihre Außenseite. Wie der Afro-Pessimismus verfolgen wir den alternativen Weg der Dunkelheit. Was ist der Ultraback-Sound, wenn nicht ein Projekt der politisch-ästhetischen Profanierung? Wir benutzen Dunkelheit/Schwarzes, um das Außen zu bezeichnen. Der Außen hat viele Namen: die Störung, das Kontingente, das Unerwartete, der Zusammenbruch, die Leere, die Katastrophe, das Geräusch. Aus der Quantenphysik stammt die Idee der Quantenfluktuationen, die Vorstellung, dass der leerste vorstellbare Raum durch geräuschvolle, unvorstellbare Bewegung definiert ist, was die Ästhetik der Leere eher als Geräusch denn als Stille anzeigt.

Schwärze

Schwarz tritt normalerweise nur im Wechsel mit Weiß auf, so wie die Stille von Geräuschen unterbrochen wird. Wir kennen Schwarz-gegen-Weiß, Schwarz-gegen-Farbe und Schwarz-gegen-Ton. Aber unsere Vision ist nur Vision, wenn wir in die Schwärze der Nacht blicken. Musik wird niemals Musik sein, solange sie nicht aufhört zu repräsentieren und beginnt, wie Nicht-Musik oder monochrom zu klingen.

Dunkelheit kann Düsternis, Trübung, Schatten oder Schattigkeit sein. Sie kann Dämmerung, Nacht oder Zwielicht sein. Man könnte von dunklen Materialien sprechen, insofern als sie

schlafen.

Aber es gibt noch eine andere Art von Dunkelheit. Sie ist nicht mehr einfach nur dunkel, sondern es geht um eine tiefe Schwärze. Es handelt sich um die allgemeine Schwärze des Abgrunds, der Leere und des Vakuums, die Schwärze von mehr als Stille, von Katastrophen und Kataklysmen. Es ist eine kosmologische Schwärze, die Schwärze des absolut Bösen, die Schwärze des Nichtseins. Eine solche Schwärze ist eine Welt ohne uns. Die Schwärze ist eine Krypto-Otologie, ein Krypto-Klang, der dem Sein absolut verschlossen ist. Schwarz ist die Grundlage einer Nicht-Musik, einer neuen Musikutopie, die im generischen schwarzen Universum wurzelt. Wir sagen mit Laruelle: Vereinfache die Farbe! ...Schwarz sehen, weiß denken! ...Sieh nicht, sei ein Seher. Hör auf zu sehen und fang an zu visionieren. Sei ein Visionär." Derjenige, der schwarz sieht und hört, ist der wahre Hellseher.

Nico Mas hat darauf hingewiesen, dass der Minimalismus meistens zu "weniger ist mehr" umgedeutet wird. „Weniger ist mehr" sei aber ziemlich unbefriedigend , vielmehr sei weniger nicht "mehr", sondern weniger sei eben weniger. Der Fehler bei der Aussage "weniger ist mehr" bestehe darin, dass sie immer noch "mehr" als einen repräsentativen Maßstab für Virtuosität verwendet. Wenn Weniger aber gut ist, dann ist weniger eben auch weniger. Es gibt eine Virtuosität des Weniger und Gründe für seine Virtuosität, die den Minimalismus mit dem Zen verbindet.

Nicht-Musik ist Nicht-Kommunikation

Tiefgründige Musik verlangt Schwärze, nicht Stille. Wenn Bataille von Kommunikation oder Vermittlung spricht, bezieht er sich immer auf die mystische Tradition der via negativa; für ihn implizieren Vermittlung und Kommunikation immer die Auflösung von Sender und Empfänger, so dass vielleicht nur die unheimliche Botschaft übrig bleibt, die die Kluft oder der Abgrund ist. (Eugene Thacker)

Ultrablackness ist das perfekte Verbrechen an der digitalen Musik

Die Nicht-Musik muss sich der digitalen Objektivierung widersetzen. Für Baudrillard ist schon mit dem Stereoeffekt der Punkt erreicht, an dem die Hi-Fi-Anlage so unbrauchbar raffiniert wird, dass die Musik in der Besessenheit von ihrer Wiedergabetreue verloren. Wo ist der Punkt, an dem das Soziale so nutzlos ausgefeilt wird, dass es selbst in Stereo geht und sich in der Besessenheit nach Sicherheit verliert? Heute führt uns die Besessenheit nach der von dieser perfekten Technizität völlig von der Musik weg. Sie schafft ein falsches Schicksal für die Musik, so wie sie ein falsches Schicksal für das Soziale schafft – nämlich seine Erfüllung einfach als eine Frage der perfekten Programmierung zu sehen, die ja schon in die den Computer in eingeschrieben ist.

Baudrillard will damit sagen, dass es in der Entwicklung der elektronischen Musik einen Punkt gibt, ab dem die zunehmende Verfeinerung der Programmierung und der Wiedergabe die Qualität der Musik nicht mehr verbessert, sondern verschlechtert. Nach jeder möglichen technischen Definition von musikalischer Qualität wird der Standard immer besser. Baudrillards Kritiker würden ihm zu Recht eine gewisse Nostalgie vorwerfen: Die Qualität, die er als für die

High-Tech verloren beklagt, hat es in Wirklichkeit nie gegeben. Aber genau diese Tautologie, diese Selbstdefinition – die Tatsache, dass das einzige Kriterium für musikalische Qualität in Bezug auf den Computer der Computer selbst ist – bestreitet Baudrillard. Es ist nicht so sehr eine tatsächliche Qualität, von der er behauptet, sie sei verloren gegangen – in diesem Fall hätten seine Kritiker Recht -, sondern eine Art von Virtualität, die durch die Perfektion ausgeschlossen wird.

Aber was, wenn die Musik ein Ereignis ist, womit eine nicht-objektive Form der Musik eingeführt wird. Für Nico Mas sind Ereignisse keine Objekte, sie sind eher Zusammenstöße, Falten oder Ausrichtungen zwischen Objekten oder Akteuren; sie sind zeitlich begrenzt und werden erlebt. Darüber hinaus impliziert es, dass es bei Musik um Teilnahme und nicht um Rezeption geht, sie wird nicht empfangen, sondern man nimmt an ihr teil. Die Produktion oder Konzeption musikalischer Ereignisse hängt damit vom Produzenten, vom Hörer und der Technik ab. (Nico Mas)

Nicht-Musik ist wie eine Art Black Box; sie ist eine Spieluhr von und für die Schwärze. Es gibt von einer nicht-musikalischen Dreiecksbeziehung zu berichten: Der (multiple) Produzent, der die Transversalität des schwarzen Klangs herstellt; die Jukebox als unendlicher Klang des Unfassbaren/Schwarzen; der Hörer, der Teile aus der Unendlichkeit der schwarzen Jukebox hört. DieUnermesslichkeit dieser Dreiecksbeziehung ist ihrerseits Teil der Grenzenlosigkeit der Musik. In diesem Sinne ist das Schwarz der Musik die Grundlage für das Ultrablack. Produzent und Hörer teilen die Unvollkommenheit, die nur das Schwarz beglaubigen kann. Weder kann der Produzent davon ausgehen, dass seine Tätigkeit jemals enden wird, noch kann der Hörer davon ausgehen, dass er jemals aufhören wird, Fragmente aus der Musik zu reißen. Ultrablackness verweist dann darauf, die Suche jenseits des Schwarz fortzusetzen, niemals aufzugeben und das Ultrablack des Schwarz zu suchen – während die schwarze Jukebox sich hyper-playing und/ oder silent gibt.

,

,

← PREVIOUS NEXT →

META

CONTACT
FORCE-INC/MILLE PLATEAUX

IMPRESSUM
DATENSCHUTZERKLÄRUNG

TAXONOMY

CATEGORIES